

## Sublime e demoniaco nel Romanticismo tedesco: la musica secondo E.T.A. Hoffmann

*Intervento di Claudio Magris*

*alla presentazione della stagione 1997-98 della Società del Quartetto.*

*Teatro alla Scala, 23 giugno 1997*

In uno dei suoi più noti e più bei racconti, *L'uomo della sabbia*, Hoffmann racconta la storia di una malattia mentale, seguendola nelle sue diverse fasi, nella progressione delle sue crisi, nei momenti di apparente miglioramento o addirittura guarigione e nelle furenti esplosioni della follia, sino alla vittoria finale del delirio omicida e suicida. Nathanael, il protagonista del racconto, è perseguitato dal periodico riapparire di un incubo, che ha le sue radici in un trauma della sua infanzia, ovvero dalla tormentosa immagine di un fantasma, dell'uomo della sabbia, spettro che lo opprime, lo angoscia e gli impedisce di sviluppare e realizzare la sua personalità, il suo io, e di raggiungere la felicità e, in particolare, la felicità amorosa. Ogni qualvolta Nathanael è sul punto di divenire un uomo libero e maturo, di amare una donna e in generale di fondare dei valori, dalle oscure profondità del suo inconscio affiora l'orribile uomo della sabbia, che lo precipita nell'angoscia, nella lacerazione, nella follia.

Il racconto rappresenta anche la sua guarigione, o meglio la possibilità – poi mancata – di una sua guarigione. È significativo che il lacerato Nathanael possa guarire, ma non lo voglia. Così scrive Hoffmann: “La figura del brutto Coppelius come Nathanael doveva ammettere, era impallidita nella sua fantasia e spesso gli costava fatica rappresentarlo vivamente nelle sue novelle, dove compariva regolarmente come un pauroso spauracchio del destino. Finalmente ebbe l'ispirazione di usare come argomento di una poesia il fosco presentimento che Coppelius potesse distruggere il suo amore felice. Rappresentò se stesso e Clara congiunti in un amore fedele; ma di quando in quando sembrava loro che un pugno nero entrasse nella loro vita per strapparne una gioia che aveva loro brillato da lontano” (tr. Di Alberto Spaini). Nathanael, cioè, quando è guarito, si sforza di ritrovare quell'immagine forte e angosciata dell'uomo della sabbia, perché ne ha bisogno per la sua creatività artistica; si sforza di ritornare malato per poter essere artista.

A questo passo segue la rappresentazione e l'esposizione dell'orribile, spaventoso e autodistruttivo contenuto del poema scritto da Nathanael, nel quale egli ridà vita e forza allo spettro dell'uomo della sabbia. Nathanael è un poeta, un artista, e in quanto tale – suggerisce Hoffmann – ha bisogno della malattia, addirittura della malattia mentale, per poter comporre poesie. Quando egli è libero dai suoi incubi, egli è nuovamente un uomo sano, ma non è più un poeta. Hoffmann individua uno stretto rapporto tra malattia e arte, un rapporto che sarà particolarmente intenso tra la malattia e quell'arte che per lui è l'arte per eccellenza, ossia la musica; un vero e proprio *topos* romantico che avrà lunga e tenace vita, nella cultura tedesca ed europea, per tanti decenni, sino al *Doctor Faustus* di Thomas Mann. Per Kreisler – il musicista straziato creato da Hoffmann, simbolo di tutta la sua concezione della vita e del lavoro artistico, la malattia sarà l'unico oggetto possibile, e anche Kreisler, nella terza, mai scritta parte del romanzo *Considerazioni filosofiche del gatto Murr*, avrebbe dovuto approdare alla follia.

Hoffmann pone in evidenza l'ambiguità, la negatività dell'arte e soprattutto della produzione artistica. In molti racconti, l'unico tema possibile, l'unico oggetto fecondo e stimolante dell'arte, sembra essere la malattia, spesso una morbosità autodistruttiva. Nathanael provoca intenzionalmente il ritorno della malattia, perché altrimenti dovrebbe smettere di scrivere; alla scrittura egli sacrifica la vita, la propria e quella degli altri, per esempio della sua fidanzata Clara. Egli si reifica nel suo stesso lavoro a tal punto, che alla fine non riesce nemmeno a riconoscersi.

Ben esperto del lavoro e della produzione artistica – di quella letteraria ma anche di quella musicale, dato che egli era pure compositore – Hoffmann ritrae con grande precisione il momento del produrre artistico, sentendolo anche come una minaccia di straniamento e alienazione. Nell’*Uomo della sabbia*, dopo la descrizione dell’orribile poema che Nathanael ha scritto su se stesso e sulla propria catastrofe – catastrofe che coinvolge anche la donna amata – Hoffmann scrive: “Mentre Nathanael lavorava a questa poesia era molto tranquillo e riflessivo; limava e correggeva ogni verso e non si dette pace finché tutte le strofe non fossero pure ed armoniose. Ma quando ebbe finalmente terminato e lesse la poesia ad alta voce, si sentì rabbrivire per un cieco spavento e gridò: - Ma di chi è questa voce raccapricciante!” non riconosce la sua voce; è come se sentisse parlare un altro, l’Altro. La razionalità, la tecnica, la retorica, servono soltanto a far emergere l’inconscio con particolare forza e intensità, a evocarlo e a liberarlo dai vincoli della morale.

L’arte è dunque per Hoffmann un’arma a doppio taglio. È l’espressione della verità più profonda di un individuo, di quella verità che l’individuo nella sua normale vita cosciente non riesce a penetrare. Essa è l’unica espressione veritiera del più profondo dell’anima, dell’interiorità e dell’inconscio, che altrimenti non hanno alcuna possibilità di venire espressi. Se, come Hoffmann dice espressamente, il sogno è il poeta nascosto, l’arte è per lui la voce del sogno, dell’oscuro scorrere della vita, delle conversazioni, rimozioni ed associazioni che si intrecciano al di sotto della coscienza. Da questo punto di vista l’arte esprime la verità interiore, la più profonda e nascosta, una verità altrimenti inaccessibile.

Come e più di molti altri scrittori romantici, Hoffmann era estremamente interessato a tutte quelle nuove scienze dell’anima - le cosiddette scienze notturne - che cominciavano in quei decenni a indagare con particolare intensità la vita nell’inconscio, i fenomeni del sonno, del sogno, il sonnambulismo, tutti quei fenomeni della vita psichica che sfuggono all’esplicito controllo della coscienza. L’arte appare l’unica espressione di questa verità, non totalmente riducibile ai criteri della ragione quotidiana; espressione suprema, ma tendenzialmente pericolosa, perché in qualche modo è una sorta di apprendista stregone che libera demoni, o meglio permette di guardare in faccia i demoni e quindi quelle verità che si annidano nella vita degli individui (ma anche delle comunità, delle collettività) finendo tuttavia spesso, in questo modo, per aprire la porta della gabbia di questi demoni, per scatenare forze distruttive troppo potenti rispetto alle esigue capacità, da parte dell’individuo, di fronteggiarle.

In Hoffmann c’è, naturalmente, anche la tipica esaltazione romantica dell’arte: l’arte – in particolare la musica sua quintessenza, arte al quadrato – viene celebrata come nostalgia dell’infinito, come “sanscrito della natura” ossia quale cifra e lingua originaria dell’enigmatica natura, quale voce del sentimento, della passione, dell’amore; quale suprema sintesi e forza capace di penetrare nel segreto della vita e della creazione. L’arte appare dunque una vetta, la vetta dell’esistenza.

Ma la concezione hoffmanniana dell’arte è molto più complicata. L’arte esprime, come si è detto, l’individualità, il nucleo più intimo e irriducibile dell’individuo, la profondità del suo inconscio, l’intensità del suo sentimento, la perdizione e l’abbandono del suo amore. Talvolta l’arte viene identificata con l’eros, in quanto essa fonda le sue radici in quel terreno psichico nel quale non vale più il principio di contraddizione, nel quale non c’è più differenza, né opposizione. Nelle *Considerazione filosofiche del gatto Murr*, o meglio, nella parte di questo romanzo dedicata al direttore d’orchestra Johannes Kreisler, amore e musica appaiono identici. L’amore per la musica si fonde con l’armonia spirituale dell’amore infantile, intensamente erotico, di Kreisler per la zia Füsschen; la canzone della zia Füsschen è, per Kreisler bambino, inscindibile fascinazione dell’amore e della musica, nostalgia di felicità e presagio di dolore, fluire erotico-musicale della *libido*.

Molti personaggi di Hoffmann sono degli artisti; alcuni di essi sono anche pittori, ma i più tipici, i più rappresentativi, sono musicisti. Quella principale, ovviamente, è la figura di Kreisler, presente nei *Kreislerian* e nelle *Considerazioni filosofiche del gatto Murr*. Kreisler è incarnazione, sublimazioni e insieme vittima e caricatura della musica; vittima, agli occhi di Hoffmann, di quella nostalgia e di quel desiderio che la musica non tanto appaga quanto desta, lasciando così il cuore straziato. In questo appagamento, per Hoffmann, risiede uno dei significati più alti della musica, perché, a suo avviso, la grande minaccia che nella società moderna pende sull’individuo non è

tanto la difficoltà o l'impossibilità di raggiungere la felicità, di appagare la sua nostalgia, bensì l'incapacità, ben più tragica, di desiderare la felicità, di provare nostalgia – incapacità che costituisce una mutilazione radicale dell'uomo.

La musica appare dunque la voce dell'individualità e, in quanto tale, viene contrapposta – nei racconti *Kreiseriana* – all'appiattimento sociale, alla società borghese e filisteo. La musica appare vittima di questa società: nelle *Considerazioni filosofiche del gatto Murr* la prima esperienza dell'ispirazione e dell'entusiasmo poetico viene vissuta quale colpa sociale e morale, quale mancanza di senso e di responsabilità e viene punita, punta già nell'infanzia. Nei *Kreiseriana* Johannes Kreisler, che incarna l'amore per la musica, viene presentato inizialmente quale martire di una società sazia, massificata e brutale. Hoffmann racconta, come dice già nel titolo, i “dolori musicali” del suo Kreisler. Per vivere e sopravvivere, Kreisler deve suonare nelle case dei ricchi borghesi, suonare obbedendo al loro gusto, ossia deve profanare la sua musica celestiale. Il fittizio narratore in prima persona, ossia Kreisler, descrive, pieno di odio e di disprezzo, l'ambiente filisteo e kitsch dei borghesi consumatori di musica, la falsificazione e l'alienazione di una musica degradata a una merce interscambiabile. Come più tardi Baudelaire, Hoffmann mostra un'acuta sensibilità e consapevolezza del drammatico rapporto che si viene ad instaurare tra l'artista moderno e i suoi committenti, rapporto che non permette la coesistenza di una libera espressione originale e di un lavoro commissionato, di autentica poesia e affermazione dell'esistenza.

La musica viene contrapposta alla società; la musica – Hoffmann parla soprattutto di Beethoven e di Mozart – viene raffigurata quale regno del celestiale, ma soprattutto del mostruoso e dell'incommensurabile che viene dischiuso dalle note folgoranti dei maestri. La musica è “la voce di Iside” ossia della natura; la musica si identifica dunque con la natura stessa, con la sua officina segreta, col cuore della sua creatività che è anche distruzione, col suo ritmo di vita e di morte, di generazione ed annientamento. La musica viene definita “la più romantica di tutte le arti, la cui meta è l'infinito”; la più romantica perché per tutto il Romanticismo tedesco la meta della poesia è l'infinito, qualcosa di irraggiungibile che fa sentire ogni opera compiuta – per quanto valida possa essere – fallimentare e insufficiente, inadeguata rispetto a quella che dovrebbe essere la sua meta, ossia la rappresentazione dell'infinito.

La musica è anche vista in un alone di terribilità, qualcosa di divorante, proprio perché si identifica con quel processo naturale che si appropria del misero soggetto individuale, creandolo e divorandolo, staccandolo da sé e ricongiungendolo a sé, ma a prezzo della sua distruzione, come il ritorno di Empedocle alla natura attraverso la morte in cui egli si getta precipitando volontariamente nel vulcano. La musica è “l'ira di Orfeo”, che apre “le porte dell'Orco”, il regno della morte. La musica appare qualcosa di demonico proprio perché ha a che fare non solo col mondo dei sensi, ma soprattutto col mondo dei valori, degli affetti, dell'esistenza organizzata e moralmente costruttiva, dei sentimenti sui quali si fonda l'esistenza. Come la musica delle sfere, ogni musica è altissima ma terribile, perché indifferente alla sorte dell'individuo. Proprio per questo essa, secondo Hoffmann – che in questo passo si riferisce a Beethoven, vedendo in lui tuttavia il simbolo della musica *tout court* – “muove le leve del terrore, dell'orrore, dello spavento e del dolore”. La musica è demonica, e in questo senso si identifica nell'eros, perché anche l'eros affonda le sue radici nella pura vitalità, brama di possesso e di fusione che ignora ogni regola morale, fluire indistinto della vita, magma di desideri, passione che vuole impadronirsi dell'oggetto amato, appropriarsene, divorarlo: non a caso, spesso, l'unione amorosa, l'amplesso, sarà raffigurato come una fiamma in cui ci si brucia. Nel racconto *Don Giovanni*, il bacio viene sentito come un suono – l'eros si identifica con la musica – ma provoca anche la morte della donna, distrutta, annientata dalla passione. In molti racconti di Hoffmann, la vocazione artistica si identifica con una demonica dilatazione dell'io, che travolge, senza remore morali, chi sta vicino, perfino persone amate, bruciandole e annientandole nella sua espansione creatrice e divoratrice.

È evidente che la musica, vissuta da Kreisler, non ha niente a che fare con quella specie di ricreazione igienica, di ristoro, richiesta dalla società borghese, per riposarsi – come Hoffmann dice esplicitamente – dopo le fatiche della giornata, in modo da essere pronti, il giorno seguente, a ritornare alla prosa del lavoro quotidiano. È ovvio che Kreisler sia profondamente incompreso nella cerchia in cui è costretto a suonare. Ma la critica di Hoffmann è ambivalente; non si rivolge soltanto

contro la società borghese, ma anche contro l'artista. Kreisler è una vittima, ma, in quanto vittima – ossia artista – egli è anche, o forse soprattutto, complice. Nella sua impotenza, egli dipende da quella società; egli ne ha bisogno non solo esteriormente ma anche interiormente; non soltanto per la sopravvivenza materiale, ma per una ragione più profonda. La sua stessa creatività artistica - nel suo naufragio e nella sua inconsapevole nostalgia di naufragio – dipende da quella società. Ciò riguarda il nucleo stesso dell'arte, ossia l'originalità individuale. Nella società moderna, per Hoffmann si è rotto ogni cordone ombelicale tra originalità e norma, fantasia e legge. Nella anonima e filistea società moderna, la norma, la regola, la legge, i valori medi e la salute di questi valori appaiono degradati in una massificazione che li snatura. Nella società moderna, la media, il modello di un comportamento universalmente valido, è divenuto, secondo Hoffmann, strumento di falsificazione ed oppressione, livellamento e integrazione del singolo in una società livellata e livellante, che disarma ogni opposizione. Secondo Hoffmann, soltanto nell'idillico passato tedesco – ossia in quella società premoderna che egli vede come idillica, ancora ignara della divisione borghese del lavoro – può esistere un'unità organica e armoniosa, una legge oggettiva che non sia costrizione, bensì espressione e potenziamento delle singole e molteplici capacità individuali. Nella moderna società borghese, i valori medi sono divenuti il modello totalitario di un'integrazione spersonalizzante, che non sopporta nessuna deviazione. In questo mondo borghese totalmente amministrato, la cultura diviene una forza integrante, che coopera al livellamento dell'uomo, e anche l'arte non sfugge a questo destino. Questa cultura si serve di nuovi metodi particolarmente raffinati e possenti, forniti soprattutto dalla scienza.

La scienza, questa nuova religione senza valori del mondo borghese, viene rappresentata da Hoffmann come una terribile forza totalitaria. Perfino la nuova scienza dell'anima, quella che egli indaga e studia con tanta passione, gli sembra servire a questo scopo, con particolare efficienza. Nel suo racconto *Il magnetizzatore*, ad esempio, egli racconta la storia di una ragazza fidanzata dalla famiglia ad un uomo che sostanzialmente non ama, che si innamora di un altro. In seguito ai sentimenti di colpa inconsci che le sorgono, soffre di gravi disturbi psichici e viene alla fine guarita da un magnetizzatore, il quale, addormentandola e facendola sognare, le fa ripercorrere nuovamente in sogno la sua vita, a partire dall'infanzia, eliminando però l'incontro con l'uomo amato, e restituendola quindi, al suo risveglio, guarita e totalmente repressa nel suo legittimo diritto di amare, alla norma sociale. La guarigione appare identica alla repressione.

Anche l'arte – tanto più la musica, arte delle arti – coopera a questo fine. Kreisler naturalmente lotta contro questa strumentalizzazione dell'arte e della musica, che per lui devono essere voce libera, anarchica dell'individualità, della libertà, dell'originalità creativa, della deviazione da ogni norma. Ma nel mondo totalmente amministrato non c'è più posto per una autentica autonomia individuale, nel senso positivo del termine. Anche l'originalità creativa viene, a sua volta, declassata a eccentricità, a grottesco, a smorfia clownesca e bizzarra. L'individuo, che vuole sottrarsi alla massificazione, deforma il suo volto e sfigura la sua personalità; egli può esser soltanto un "Sonderling" non un soggetto autonomo, che si confronta con una società, bensì un bizzarro eccentrico. La smorfia di Sonderling ha naturalmente una funzione smascherante, perché demistifica la miseria di una vita, in cui non c'è più posto per un'autentica originalità, smaschera la falsa superbia dei filistei soddisfatti e dei soddisfatti e colti consumatori d'arte. Quella smorfia è necessaria, è nobile, ma è anche coatta. Oggettivamente essa è inerme ed inutile; non può opporre a quei falsi valori dei valori autentici, può solo dileggiare i valori medi condivisi dalla società, deriderli, deformati. Essa si declassa a caricatura.

Kreisler coopera al suo naufragio e coopera a quella stessa società, perché ha bisogno di sentirsi incompreso per provare un alibi alla propria incapacità di creare, di dominare umanamente e creativamente – anche musicalmente, come compositore – il dramma che sta vivendo. L'aspetto grottesco, clownesco, ridicolo e sgraziato di Kreisler ha l'autenticità di un dolore straziante, ma è anche espressione di un narcisismo egocentrico, di una soggettività che coopera alla propria degradazione. Con le sue smorfie, Kreisler dice la sua sofferenza, ma anche la sua incapacità di amare, anche la sua crudeltà. Non a caso, in alcuni racconti hoffmanniani – anche in uno compreso nei *Kreisleriana* – la figura dell'artista si fonde con quella dell'assassino, l'ispirazione si avvicina all'impulso delittuoso e nelle *Considerazioni filosofiche del gatto Murr* lo stesso Kreisler è avvolto

in questa luce dolorosa e sinistra. Kreisler diviene una sorta di sintomo patologico, che rivela una malattia, ma non certo il modo di superarla. È come la febbre. Nell'epoca moderna, sembra dire Hoffmann, l'arte sembra poter esser soltanto caricatura e deformazione; ha la grande funzione di rivelare la grande assenza esistenziale, dalla quale nasce la stessa impossibilità di una grande arte, ma non di creare.

Kreisler è un artista fallito, evocatore di demoni che non è in grado di domare. La sua ispirazione, nei momenti più alti, viene descritta da Hoffmann come grande e doloroso amore per la musica, intenso e struggente, ma anche come eccitazione nevrotica, accompagnata da una serie di distonie e di disturbi psichici, alterazioni delle percezioni. Mentre egli suona, le pagine di musica si ingrandiscono in misura mostruosa, le note prendono vita e sembrano balzare e sfavillare, un fuoco si comunica ai testi e le note si confondono con profumi e con immagini di foreste primordiali, ma anche con immagini caricaturali di grandi nasi e di occhiali. La stessa ispirazione ha bisogno di stimoli artificiali, di droghe, ancorché, data l'epoca, elementari. L'amore per la musica è difficilmente distinguibile da un "intimo orrore", come accade a Kreisler quando suona, o anche solo quando legge le partiture di Bach.

A Kreisler manca qualsiasi distanza, necessaria per la creazione artistica; non sa comporre e in fondo non sa neanche suonare. La sua sensibilità è soltanto passiva; l'eccitazione gli impedisce qualsiasi controllo e gli impedisce persino la fruizione della musica, perché egli si identifica con quest'ultima e il suo io si dissolve in un'informe massa psichica. Il suo io non riesce a distinguersi da questo fluire della vita, e nemmeno del fluire dei suoni. Kreisler stesso parla della sua beatitudine quando in certe sere d'estate ascolta i quartetti, una beatitudine tuttavia che dura soltanto durante l'ascolto del primo quartetto, perché quando inizia il secondo brano, nell'orecchio e nella mente di Kreisler ci sono ancora i suoni del primo e quindi i suoni del secondo finiscono per fare a pugni con quelli che trovano, ancora echeggianti. È come se venissero suonate contemporaneamente due musiche diverse, per cui quest'arte altissima e sublime viene recepita come dissonanza, qualcosa di stridulo. Alla fine, Kreisler dice che gli sembra di essere, egli stesso, la musica udita.

Spesso gli artisti, nei racconti di Hoffmann, sono degli artisti falliti, dei clown; personaggi comici e dolorosi in quel ridicolo che fa emergere la loro disarmonia. Tutta una galleria di personaggi indimenticabili, dall'avvocato Musevius, che Kreisler ricorda nella sua infanzia assorbito nella sua passione per la musica, una passione non corrisposta, perché egli ama suonare ma è sempre fuori tempo, e strimpella cavando dei suoni simili a miagolii; c'è una descrizione – comica, tristissima – dell'espressione dell'avvocato Musevius, quando, suonando in un quartetto, finisce sempre un po' prima degli altri, perché non sa stare a tempo, e ogni volta se ne stupisce. Ma si potrebbero fare molti altri esempi di questi artisti falliti; basti ricordarne uno, il protagonista del breve racconto *Lo scolaro di Tartini*: un barone, un violinista che dà lezione di musica, ma è lui che paga i suoi allievi per costringerli ad ascoltare le orrende strimpellature che egli, con una partecipazione struggente e appassionata, trae dal suo violino.

Questo tema dell'amore non corrisposto del musicista per la musica – o, più in generale, dell'artista per l'arte – ha qualcosa di un autentico martirio ed ha, per Hoffmann, anche un particolare significato storico; come se Hoffmann volesse dirci che, nel mondo a lui contemporaneo, non è possibile un amore autentico che sia corrisposto, e non vi siano alternative tra il filisteo soddisfatto e l'innamorato infelice. Spesso l'arte, in particolare la musica, contribuisce a questa infelicità ed anche alla colpa. Nel racconto *Il consigliere Krespel*, la passione per la musica finisce per essere così intensa, da provocare la morte della figlia amatissima del consigliere; l'amore per la musica viene vissuto come una dedizione totale che finisce per esser colpevole, perché più forte del puro intenso amore per la figlia.

Hoffmann non è certo isolato, nel romanticismo, per quel che riguarda queste posizioni. Un altro scrittore Romantico, Wilhelm Heinrich Wackenroder, ha scritto forse le pagine più inquietanti su questo aspetto nichilista della musica, dei suoni che gli appaiono seducenti ma terribili proprio perché privi di contenuto e di valori umani. Per Wackenroder – e certamente anche per Hoffmann – la musica ha una "frevelhafte Unschuld", una delittuosa innocenza, così come l'innocenza, che è ignoranza del bene e del male, è sempre delittuosa quando travalica i limiti in cui è legittima.

Tutte queste considerazioni riguardano però l'arte e la musica moderna, alle quali Hoffmann contrappone un'arte, umanamente positiva, del passato, in particolare del passato tedesco. Nella novella *La gara dei cantori*, che si svolge nel medioevo dei maestri cantori, si parla della corte del langravio di Turingia, in cui maestri cantori vivono, come sacerdoti in una stessa chiesa, in amore e in armonia; tutte le loro aspirazioni sono in un rapporto di reciproca integrazione. Ognuno ha una sua integrità, ma, come diverse voci in un coro, si fondono in un'unica armonia e nessuno ritiene il proprio canto migliore degli altri – ossia nessuno è vittima del narcisismo artistico moderno – ma tiene in grande onore il canto degli altri, pensando che il proprio non sarebbe così armonioso senza quelli. Per questi poeti, l'originalità significa il riconoscimento di una legge generale superiore, alla quale bisogna obbedire; l'originalità è il modo personale di accordarsi con questa legge generale, con una legge obiettiva che riguarda sia la tecnica della composizione sia i valori morali che vengono espressi nel canto.

Hoffmann situa tutto questo in un'epoca lontana, premoderna e preborghese, in una società feudale ed artigiana, ignara della divisione del lavoro. Ad un certo punto, nel racconto, nasce la scissione, perché uno di questi poeti – cui Hoffmann dà il nome di un poeta storicamente esistito, Heinrich von Hosterding - canta improvvisamente una musica diversa, che batte alle porte “di un regno sconosciuto e misterioso” che non sembra sgorgare da un petto umano ma sembra frutto di “potenze estranee” e sembra ignorare e far perdere anche nei suoi ascoltatori ogni sentimento di pura gioia, assorbito nella cupa melodia acherontica che è la musa di Heinrich, una musica piena di malinconia e sconsolata. Heinrich è lacerato, oscilla tra il cielo e la terra senza appartenere né all'uno né all'altra, è invidioso e preda della depressione e della disperazione, irride ai valori – fedeltà, amicizia, lealtà, coraggio, amor di patria – cantati dagli altri poeti. Egli tende a una perfezione assoluta, e a questa perfezione assoluta – inumana come ogni purezza e come ogni assolutezza – sacrifica la vita intera, la gioia e l'umanità; di lui si dice che non è capace di vivere e di godere la natura, l'amore, l'amicizia. Egli vuole escludere dalla sua arte tutto ciò che non è soltanto arte, e dunque la vita intera, con i suoi affetti, sentimenti e doveri. La sua perfezione è dunque il frutto di una sottrazione, una purezza a spese dell'umanità e della pienezza della vita. Anche Goethe, in questi anni, rappresenta – nella figura della sua Mignon – la pura poesia come qualcosa di patologico e di isterico: Mignon può vivere soltanto nella poesia, e *soltanto poesia* e per ciò non alcuna umanità; non ha nemmeno una ben determinata identità sessuale, è un angelo o una specie di ermafrodito, il suo canto è incantevole, struggente, ma mortale, e insidia la vita.

La musica infera di Heinrich von Ofterdingen provoca degli effetti umanamente disastrosi. Avvelena l'amicizia, intorbida l'amore; la dama gentile e affascinante che viene presa dalla seduzione del suo canto orfico perde la sua dolce femminilità, diviene una creatura ambigua quasi senza sesso, né maschio né femmina, perde la sua grazia. Il racconto narra la gara tra Heinrich, poeta infero, e il poeta positivo, Wolfram von Eschenbach. Hoffmann immagina che, per ottenere il suo canto infero e potente, Heinrich debba ricorrere all'aiuto di un diavolo, ma di un diavolo che è un ciarlatano da fiera, il cui arsenale è un ciarpame da baraccone; Hoffmann demistifica questo fascino infero, consapevole della banalità e volgarità che ci possono essere nella seduzione del male. Però, mentre la descrizione che Hoffmann fa del canto di Wolfram - canto che risulta vittorioso - è estremamente piatta, non evoca nessuna seduzione poetica, la descrizione che egli fa del canto – pur perdente – di Heinrich ha un fascino molto più profondo e appassionato, evoca l'armonia delle sfere del demonico della vita.

Hoffmann ha la profonda consapevolezza della necessità di fare i conti con questo regno infero, di attraversarlo, per giungere ad una piena maturazione; molti suoi personaggi intraprendono questa necessaria discesa agli inferi, senza tuttavia averne le forze, come qualcuno che si avventuri su una montagna troppo alta. Essi periscono, ma questa avventura non perde la sua necessità. Senza viaggio agli inferi non c'è formazione, non c'è umanità compiuta, ma il viaggio agli inferi trova, nei racconti di Hoffmann, molto spesso, dei viaggiatori incapaci di percorrerlo fino alla fine senza restarne vittime. Hoffmann non è un poeta della fantasia scatenata, ma il poeta che tenta di afferrare una legge della fantasia; non è il poeta dell'irrazionale – come hanno creduto Goethe e Hegel, che lo hanno rifiutato quale cantore del patologico – ma è il poeta che indaga l'irrazionale, per illuminarlo. I surrealisti sapevano bene quel che facevano quando, nelle loro famose liste dei libri

proibiti, dei libri che a loro avviso non bisognava leggere, collocavano Hoffmann tra questi ultimi, accanto a Kant o a Tommaso d'Aquino, e non accanto ai poeti della notte. Come più tardi Freud, Hoffmann cerca di interpretare il regno dei sogni e, in questa interpretazione del sogno egli sottolinea il momento razionale dell'interpretazione stessa, non solo e non tanto l'abbandono al sogno. In fondo, egli era un razionalista, che cercava di allargare i limiti della razionalità che, nella forma nella quale veniva tramandata dall'illuminismo, egli sentiva non più sufficiente e ormai inadeguata alla nuova realtà umana e storica. I suoi personaggi più grandi – come frate Medardo negli *Elisir del diavolo* – combattono contro la lacerazione, senza evitare il confronto con l'abisso, ma cercando di non cadervi. Certo Hoffmann era un razionalista pessimista, consapevole di quanto pericoloso fosse questa lotta con l'irrazionale, e di quanto deboli e superate fossero oramai la razionalità e l'intelligenza dell'illuminismo, che egli, Romantico appassionato, non ha mai abbandonato, ma che ha cercato di confrontare con la nuova realtà dell'uomo, della storia e dell'arte.

Soltanto in un passato fittizio e idillico, secondo Hoffmann, è possibile un'altra arte, un'arte positiva, che si sottrae alla fatale alternativa fra lo sradicamento del singolo e il suo appiattimento in una massa anonima; un'arte che è espressione di una comunità fraterna tra l'artista e chi vive accanto a lui. In un racconto frammentario, *Il nemico*, Hoffmann immagina che il vecchio Dürer, grande espressione di questo mondo unitario che a giudizio dello scrittore si basa su valori condivisi, compone, già malato, il suo ultimo quadro; un garzone che viene da lontano e che vive in una fattoria di una valle lontana, è entusiasta di quel quadro e dice che vuol prendersi un pezzo di carta, un pezzo di carbone, copiarlo e portarlo a sua moglie, così anche lei potrà allietarsi dell'arte del grande maestro. È come se ci fosse un valore oggettivo talmente forte, da poter essere comunicato non solo al di là dell'arte che lo rappresenta, ma persino nonostante l'enorme distanza che ci può essere tra il pennello di Dürer e il carbone del garzone. Questa distanza, nel contesto di quel mondo, non toglie valore alla rosea riproduzione, mentre la distanza che c'è tra Kreisler – il quale certamente è un musicista molto più bravo di quanto lo sia il garzone quale pittore – e la possibilità di comunicare il suo amore per la musica appare incolumabile, perché è una distanza che si basa, secondo Hoffmann, sull'essenza stessa del mondo moderno. Infatti non è un caso che Hoffmann, parlando di Heinrich von Ofterdingen, parli un po' anche di sé, rappresenti la sua arte, esaltandola e insieme condannandola.

Soltanto in alcuni racconti metafisici, ispirati alla filosofia schellinghiana, Hoffmann può affermare una positività dell'arte, intesa quale identità fra universalità e il particolare, che sana ogni scissione e ricostruisce la totalità. Nell'età moderna della frammentarietà il poeta, se vuol essere un vero poeta che esprime la verità della condizione umana, e non una voce falsamente consolatoria – può essere solo il poeta della crisi, della lacerazione, della disperazione e della negatività. Non a caso, l'ultimo racconto scritto da Hoffmann, *La finestra d'angolo del cugino*, è la storia di un personaggio a cui la paralisi porta via a poco a poco la vita, che egli può solo guardare dalla finestra e gli si allontana sempre di più, diventando una macchia di colore sempre più indistinta. Questo personaggio, che è uno scrittore, sente però anche interrompersi la via che i pensieri devono attraversare per poter esser formulati sulla carta, che per lui resta carta bianca, ed egli stesso dice di pensare a quel pittore che magnificava a tutti le grandi e straordinarie bellezze del quadro che aveva appena finito, mostrando una tela bianca e vuota. L'ultima parola di Hoffmann è la parola di questo artista che dice “è finita”, *es ist aus*.